

Jorge Edwards: dos versiones del orden

para mi hija Eli Mercedes

Objeto de estas notas: individuar y describir el particular sistema de relaciones que conecta entre sí a dos cuentos de Jorge Edwards: “El orden de las familias” (en *Las Máscaras*: Barcelona, Seix Barral, 1969, 143-170) y “Cumpleaños feliz” (en *Fantasma de Carne y Hueso*: Barcelona, Tusquets, 1993, 109-128). No es necesario que yo justifique la operación: el propio autor se ha encargado de sugerirla implícitamente, si no de alentarla. Ambos relatos suponen un destinatario (narratario) interno cuya común identidad ficticia aparece así declarada por la figura autorial del texto-pórtico que introduce “Cumpleaños feliz” (en adelante CF): «*En cuanto a ese usted, esa hermana invisible, es un recurso retórico que utilicé hace muchos años y que reapareció aquí no sé por qué ni cómo*» (112). La alusión remite inequívocamente —incluso a través de la elusión misma del título, que sería obvio— a uno de los cuentos más conocidos y caracterizantes de Jorge Edwards, “El orden de las familias” (en adelante ODF), aunque en éste el narratario es invocado con un *tú* y no con el *usted* de CF. De disipar eventuales dudas se encargarían los respectivos epígrafes, firmado por Henri Michaux el de ODF:

Je dis seulement, chose générale dans le monde, que les femmes conservent l'ordre existant, bon ou mauvais.

S'il est mauvais, c'est bien dommage.

Et s'il est bon, c'est probablement encore dommage.

y por Apollinaire el de CF:

Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu

Bouche qui est l'ordre même...

CF sería ‘*el orden de las familias II*’, o bien ODF veinte años después. La

confrontación de los textos podría iluminar —es mi intención— dos fases del desarrollo de la narrativa de Jorge Edwards.

ODF: la forma de la narración

ODF es el relato de una derrota, estructurado en dos niveles temporales: 1) un nivel presente (con verbos en presente) que narra el *después* de la derrota; 2) un nivel pasado (con verbos en pretérito) que cuenta cómo se produjo la derrota. El significado último del desastre aparece diseñado sobre un fondo ideal de libertad y transgresión. Lo cual supone un implícito rescate de la derrota en el plano de *lo deseable*, de la utopía.

El esqueleto de la historia es incluso banal, estructuralmente afín al de un viejo *feuilleton* sentimental o al de una telenovela corriente. Al comienzo (en el nivel *pasado*) hay una pareja de jóvenes envuelta en una crisis económica, familiar y de común desarrollo personal: *ella* inicialmente es favorable a una solución en condiciones difíciles, duras, pero junto a *él*; terminará, sin embargo, por elegir la vida junto a un *otro* que, en cuanto rico, le ofrece una más cómoda solución de la crisis. Factores de diferencia específica respecto al modelo: primero, *ella* y *él* son hermanos; segundo, el incesto sólo se insinúa, no aparece declarado ni consumado en el texto: su función es condensar y sobre todo *encarnar* —bajo la forma de una ensoñada transgresión sexual— la posibilidad utópica, el nivel de *lo deseable*.

El *deterioro* (económico ante todo) caracteriza entonces la situación inicial. Este año la familia ya no se puede permitir el habitual veraneo en el balneario de prestigio: «En esos días, mi padre no se sentía nada de bien [y decía] que el mejor descanso, para él, era veranear en Santiago; pero nosotros adivinamos, a través de una conversación de mi madre con José Ventura, que había hecho malos negocios y no podía pagar el arriendo de una casa en Viña» (145). Durante el veraneo de repliegue en el campo se configuran las opciones de vida. La joven Verónica y los dos hermanos forman un alegre y compacto trío de resistencia a las insidias del *orden* encarnado por José Raimundo (que corteja a *ella*), por tía Charito y por la madre. Más tarde la muerte del padre acentúa la crisis general y el trío se desintegra. Ante la ruina inminente *ella* acepta el matrimonio de ‘salvación’ con José Raimundo: «el ingreso al orden de las familias, por la puerta ancha» (165); «entraste al orden sin muchas dificultades, con menos dificultades que otra gente» (168). Y con el apoyo cómplice de Verónica.

Esta línea narrativa en *pasado*, dominante por tres cuartos del relato, acoge cada tanto breves interrupciones de otra línea en *presente*. Cinco años después, *él* en casa de *ella*. Es de noche, dan las nueve, el marido tarda. Los hermanos

conversan de nada, ya casi no les queda de qué conversar. Con menos convicción, también *él* ha entrado en el orden (de la burocracia). Final en *deterioro*, como el inicio. Solo y a oscuras en su habitación, el narrador añora —con incestuosa o al menos ambigua nostalgia— aquella presencia física de la hermana antes de la ‘traición’, por ejemplo durante el episodio del estero en el fundo de Verónica: «Pienso después en la balsa, en el agua tranquila y engañosa, en tus chillidos. Avanzas en la oscuridad, en el traje de baño de entonces. Tus muslos duros, blancos, en contraste con la tela negra y elástica. La verdad, no voy a salir [en busca de prostitutas, según intención precedente]; prefiero hundirme en la cama y esperar que llegues. Pero no llegas nunca. Te demoras interminablemente en llegar.» (170).

CF : la forma de la narración

Dos espacios juegan en CF el rol de los dos tiempos de ODF. Coherentemente, a los cinco años interpuestos en ODF corresponde en CF un desplazamiento que funciona como puente entre ambos espacios: un viaje intercontinental (desde Madrid a Santiago de Chile). La más inmediata figura arquetípica que el cuento parece proponer sería un *retorno del hijo pródigo* en versión irónica. Bajo esta superficie, a un nivel de menor visibilidad, tendríamos una *iniciación al revés*, donde la *débauche* de la fiesta de cumpleaños equivale, para el narrador-protagonista, a una *vela de armas* también al revés: su ingreso en los sesenta años de edad (el cumpleaños) es también su *ingreso* (que no un retorno) a un mundo de valores y comportamientos antes rechazados —aquel mundo cuyo centro y emblema había sido el padre y que la hermana ahora prolonga. Ingreso, en fin, que se cumple a través de una ‘ceremonia’ desprovista no sólo de la austeridad sino también del horizonte habituales. Una iniciación negada al futuro y abierta en cambio, *alegremente*, al pasado. Un irónico y complaciente *viaje a la semilla* que culmina y concluye con una parodia de comunión: «Yo abro la boca, saco la lengua, y recibo de sus manos eficientes, que ahora se parecen a las manos de mi madre en sus años finales, una píldora antiinflamatoria. La recibo con unción religiosa, como si comulgara. Y con resignación, con docilidad de guagua [bebé, en chileno].» (128).

Desde otra perspectiva el narrador-protagonista propone de sí mismo la imagen de un viejo Quijote también al revés, porque su bien bailada y bebida *vela de armas* lo prepara a una nueva ‘salida’, no al exterior sino al interior del mundo de origen. Un improbable Quijote que, cansado de correrías (en las que quizás nunca creyó de veras), no sólo renuncia de buen grado a viejos ideales mal digeridos y se consigna al ama (la hermana en este caso) sino que incluso se prepara a asumir los opuestos criterios (orden & ‘buen gusto’) de los magos

encantadores. Con resignación nada amarga, a decir verdad, y hasta con exaltación. (*Importante: la historia es narrada desde esta perspectiva satisfecha y liberada, sin nostalgia alguna de las andanzas del caballero.*) Dentro de la ley de inversión que gobierna el relato, a este Quijote lo juzgan loco justo al iniciar su tardío ingreso al orden de las familias: «y usted, que en hospitales, en manicomios, en cementerios se siente tan a gusto, me ha mirado con expresión francamente alarmada, como si creyera que en verdad he comenzado a volverme loco» (128). Invisible *alter ego* del narrador-protagonista, Sancho calla.

Una especie de prólogo, prefacio o introducción de dos páginas (en cursiva) precede al cuento. Curiosa y caracterizante operación —común a todos los relatos del volumen— la de estos *pórticos* que vehiculan informaciones y/o explicaciones relativas al origen, a la elaboración y al significado del respectivo cuento, directamente desde la figura autorial hacia el lector, y que cabría poner en relación con la similar operación introductora/explicativa, presente en las últimas obras de García Márquez (los prefacios a *Doce Cuentos Peregrinos* y a *Del Amor y Otros Demonios*, el posfacio a *El General en su Laberinto*). Volveré sobre el pórtico del cuento en examen.

Al interior del relato, hay aspectos del programa narrativo que reclaman una atención suplementaria. Por ejemplo: ¿por qué una historia de núcleo chileno comienza en Madrid, cuál es la función de este extenso sector del relato y, más en particular, del episodio de la zapatería? El vendedor de zapatos —nos apunta el *pórtico*— es un personaje vagamente infernal, mefistofélico, asociable al Apolinario Canales de la novela *El Anfitrión* (1987) del mismo Edwards. Asociable también por afinidad tipológica y simbólica —agregaría yo— a la inquietante figura del forastero agitanado cuya brusca aparición desencadena en el protagonista Aschenbach, al comienzo de *La Muerte en Venecia*, funestas apetencias de viajar hacia un lejano sur.

En el espacio Madrid el vendedor consigue vencer la resistencia del narrador-protagonista a comprar unos zapatos que convocan la memoria del padre y su visión del mundo. La secuencia interesa precisamente porque incluye este momento de rendición, confirmado pocos párrafos después por la inserción de una figura fugaz y (en apariencia) marginal: el hombre del saludo fascista en la esquina de El Corte Inglés, que de nuevo atrae al texto el recuerdo del padre cuando —«una mañana de domingo, en los años remotos de mi infancia y de la guerra de España»— marcaba con banderitas sobre un mapa el avance de las tropas antirrepublicanas.

El proceso que la compra de los zapatos ha desencadenado en la intimidad del protagonista (y que éste narra con reticencia) no tiene un desarrollo fácil, lo

cual podría explicar la frase que abre el cuento: «Hubo antes, *para ablandar el terreno*, dos noches excesivas.» (113). Y podría también explicar por qué el texto sitúa en España el comienzo de tal proceso. El segundo párrafo puntualiza en efecto lo que parece sólo un detalle: el cobro de «unas pesetas a la ventanilla de un banco, las pesetas precarias de los trabajos intelectuales» (ibídem) con las que el narrador comprará los zapatos. No es un detalle. Subliminalmente el texto opone la España antirrepublicana y reaccionaria del padre a la España reciente del narrador —espacio del trabajo intelectual pagado y de las posiciones políticas liberales-laicas-progresistas, espacio de arriba y de consagración para el escritor sudamericano. Pero tal oposición asume un significado muy diverso del que cabría suponer. Es precisamente el liberal-laico-progresista espacio de triunfo, son ciertas condiciones de autoafirmación y ciertas conquistadas señas de identidad lo que el narrador deja atrás *esta vez* al regresar a Chile y al mundo del padre y de la hermana. El cuento narra con caracterizante reticencia (es decir: se limita a sugerir) las fases y las complejas motivaciones de una íntima metamorfosis crepuscular, cuya conexión con la historia, sin embargo, viene explícitamente declarada en el *pórtico* (y en el cuerpo del relato): «En una relectura he descubierto que el cambio de actitud del narrador deriva de algún modo de la caída del Muro de Berlín».

ODF: el narrador y su hermana

Inicialmente *él* y *ella* son símiles, tienen comunes simpatías y rechazos, viven y actúan más o menos en la misma longitud de onda. Desde tal perspectiva, ODF es el relato de la evolución (para *él*, involución) de *ella*: los tenues signos de una metamorfosis. En la implícita prehistoria de la narración la hermana compartía el ánimo jovial y despreocupado del hermano, según señala de modo indirecto el narrador-protagonista: «Y tú me dijiste, aparte, en un tono *desacostumbradamente* serio, que no había que insistir en lo del veraneo en Viña» (145). Más adelante, en el campo, al entrar a la capilla del fundo «te perignaste en forma mecánica» (146), gesto que se puede interpretar como un convencionalismo de superficie. La primera señal de alarma ya tuvo que ver con el dinero, con la situación económica de la familia de Verónica que el fundo dejaba entrever:

“Deben de ser riquísimos”, te dije esa noche, en un momento en que Verónica había partido a buscar más hielo. “Supongo”, dijiste, sin demostrar interés por el tema, levemente irritada. Mi observación destruía cierto clima irreal en que te habías instalado muy a tu gusto. [146-7]

El recuerdo sucesivo nos asoma a la tensión erótica que *ella* generaba en *él*. Evocación de un episodio de borrachera del trío en el fundo, cuando *él* quiso

besarla con ambiguo afecto: *ella* resistía-y-no-resistía con ambigua complicidad, al final le aceptó «un beso en los dedos de la mano izquierda. ‘¿Por qué no pololeas con él?’, dijo Verónica; ‘¡qué importa! Le pedimos permiso al Papa... ‘ Se tendió en la cama, riéndose.» (148). Puesto que el texto no ofrece otros indicios del consentimiento de *ella* a una relación ‘particular’ o siquiera ambigua con su hermano, el pasaje aludido importa porque confirma desde afuera —desde un punto de vista externo al narrador: el de Verónica— la tensión erótica que había entre *él* y *ella*, sobre todo desde *él* hacia *ella*. La respuesta de ella era débil o indecisa o reticente pero de algún modo existía. El texto me parece intencional cuando precisa que *ella* aceptó ser besada sólo en los dedos de *la mano izquierda*, la mano del diablo, la transgresora. El narrador no hace misterio de la reacción de sus sentidos: «Echaste atrás la cabeza, risueña, mostrando tu cuello fuerte, curvo, bronceado por el verano. Tenías un olor especial, que quise comparar con el de los arbustos floridos, con el de las plantas sobre la tierra recién regada, en las tardes del mes de febrero.» (157). La transgresión sexual —aunque no declarada ni consumada— era el signo máximo del inconformismo que unía a los hermanos.

Un incesto *soft*, sí, pero funcional a la economía del relato porque este nivel ‘pasional’ es el que hace posible una eficiente configuración narrativa del motivo de la *derrota*. Lo que en superficie aparece como una derrota sexual —la frustración final del anhelo de consumación del incesto— en definitiva es la vía fuerte, o impactante, a través de la cual el narrador da forma perceptible, *legible*, a una dimensión más honda o más abarcadora —pero difícilmente configurable— de la derrota existencial. Digamos, el fracaso de una posibilidad de comunión con el *otro* en el contexto de una lucha contra la soledad y contra el sinsentido del existir social e individual. El fracaso de una utopía. El *factor incesto* (¿propiciado por el entonces ya célebre modelo Buendía de 1967?) consiente una eficaz visibilidad al drama íntimo del narrador al distanciarlo, al interponerse como anzuelo filtrador, regulador del interés del lector.

CF: el narrador y su hermana

Los términos se invierten: si ODF era el relato de la metamorfosis de la hermana vista con los ojos críticos del narrador estable, CF es el relato de la metamorfosis del narrador vista con los aquiescentes ojos interiores del narrador mismo (pero el relato incluye como parámetro de referencia, y como irónico índice del proceso, los signos de una percepción incompetente por parte de la hermana estable).

La imagen que CF ofrece de la hermana parece prolongar el nivel temporal *presente* de ODF. Aceptando la hipótesis de una lectura (o conexión) inter-

textual, la hermana de CF sería en efecto la hermana del nivel *presente* de ODF reencontrada unos veinte años después, sincera y férreamente identificada, sin reserva alguna, no sólo con sus roles familiares de esposa y madre sino también —y sobre todo— con el rol de heredera, depositaria y defensora de las tradiciones históricas de su clan y de su clase.

Pero la hermana de CF nunca tuvo el nivel temporal *pasado* del tipo que en cambio ODF le atribuye. Una invariable del discurso del narrador (yo) de CF es su configuración de la narrataria (usted) en términos de mentalidad y comportamiento conservadores sin fisuras... y sin origen precisable. Al menos hasta donde alcanza la memoria del hermano, quien al evocar al padre común («lo veo subir por esas mismas gradas con una agilidad decreciente») agrega de inmediato: «Usted solía ir detrás, o delante, hablando sin darle la cara, como si recitara un libreto bien aprendido. Usted ha conocido su libreto al dedillo, y desde muy chica.» (118).

Antes, al narrar la serie de astucias del vendedor de zapatos para anular sus resistencias de comprador, aparentemente por inciso había comentado: «Usted ya me habría sacado a empujones de la tienda, furiosa, si hubiera andado en compañía suya» (114). Algunos párrafos después, cuando a propósito de ciertos zapatos que le provocaban una desproporcionada irritación había explicado al mismo vendedor —ese «espigado sujeto [que] se doblaba como si fuera de goma»— con tono involuntariamente confidencial: «*es que son los zapatos que usaba mi padre*», el narrador comentará a renglón seguido: «*Ya sé que ese diálogo, en presencia suya, habría sido imposible. Usted habría establecido una censura previa de carácter perentorio*» (115). Dos páginas adelante el comentario será todavía más decididor:

Yo había sentido la tentación absurda de contarle al vendedor que viajaba a Chile, entre otros motivos, para celebrar en familia mis sesenta años, una conmemoración pesada, para decir lo menos, y por suerte me abstuve. Mi padre habría censurado esas confianzudeces, y usted, apenas con un matiz de diferencia, con el de los tiempos actuales, también. [117]

De este modo el narrador-protagonista señala explícitamente en su hermana la continuadora de los principios paternos. Es la figura que al texto interesa. Ninguna memoria de propensión al incesto en los hermanos. En cambio una parodia de la transgresión sexual de ODF se lee en la *débauche* del baile de cumpleaños: «En vez de irme a dormir, toqué las mejillas de la señora gorda, y después la tomé de las caderas, con fuerza, y pasé mi mano derecha por su nalga enorme, con la mayor impudicia, como si fuera la cosa más natural del mundo. Ya eran las dos de la madrugada. La música resonaba en mi departamento en

forma atronadora, perturbando, me imagino, a todo el vecindario. La gente gritaba, bebía, se reía a carcajadas, y la sonrisa de la señora corpulenta parecía desintegrarse, mientras clavaba en mí unos ojos que eran brasas de un resplandor aterciopelado.» (127).

La alusión a *mi mano derecha* en cuanto mano “transgresora” convoca la afín alusión a la *mano izquierda* de la hermana en ODF (cfr. *supra*), donde la insinuada transgresión aparecía seriamente enderezada contra la norma, contra el orden de las familias. En CF la transgresión sexual de la *mano derecha* es objeto de una representación cómica y no seria (según los términos de Auerbach (1)). La *débauche* del cumpleaños es el alegre signo del ingreso al orden. La verdadera transgresión de la *mano derecha* sucede a otro nivel, en otro terreno.

La representación de la hermana como una mujer fuerte es un rasgo común a ambos cuentos. En ODF, cuando Verónica borracha está vomitando en el baño, Cristina (*ella* tiene nombre en esta historia) da muestra de una de esas capacidades que su hermano tanto admira: «Acudiste a sostenerle la frente, con esa eficacia que siempre me asombra, a prueba de repulsiones. A menudo pienso que habrías sido un buen médico; ante el espectáculo de la miseria corporal despliegas energías insospechadas.» (148). En CF *ella* recibe al hermano en el aeropuerto, le organiza la fiesta de cumpleaños, lo reprende por sus exabruptos o excesos, lo asiste durante su convalecencia en el hospital, en suma, sustituye al padre y a la madre ya muertos. En ambos cuentos *ella* asume la figura de una *mujer-madre* fuerte, una especie de Úrsula Iguarán al servicio de la conservación de la norma: ODF narra el proceso de ‘conquista’ de dicho estatuto, CF lo presenta ya consolidado y funcionando. En CF, para bien y para mal, es la hermana quien gobierna el mundo al que el narrador ingresa/retorna.

ODF: el narrador y sus padres

La muerte del padre durante el curso de la narración es un momento común a los dos cuentos, si bien con consecuencias muy diversas. ODF ofrece del padre —en el nivel *pasado*— la patética imagen de un vencido, ya fuera de juego y además enfermo, con síntomas arterioscleróticos de insomnio y de chochez. Desde el *presente* el narrador recuerda su propia irritación frente al anciano que en plena noche circulaba por la casa, que entraba en los dormitorios preguntando por la guía de teléfonos o por otros objetos, que en suma no dejaba dormir a nadie. Y que pasaba los días tamborileando con los dedos en la mesa del comedor, con los ojos clavados en el vacío y perdido en su propia confusión interior, incapaz de escuchar y de sostener una conversación coherente, olvi-

(1) Aludo obviamente a Erich Auerbach, *Mimesis*, México, FCE, 1950.

dando hasta los más elementales gestos del cuidado personal.

Por un lado la figura del padre encarna en el texto la decadencia de un clan o grupo dentro de un cierto estrato económico-social, en oposición interna a José Raimundo, el cortejante —y después marido— de Cristina, que encarna en cambio la figura del empresario emergente, joven y moderno, triunfador (si bien mediocre y desagradable desde la perspectiva del narrador, que es la del texto: cfr. 149). Por otro lado, la común si bien diversa oposición a José Raimundo establece entre padre e hijo una afinidad que el cuento explicita sólo a nivel de rendimiento económico: «En cuanto a mí, a medida que pasan los años y se nota mejor que vegeto en un empleo mísero, se me instala con menos derecho a réplica en la barricada, mejor dicho, la trastienda, que ocupó mi padre» (166-7). Pero hay otro nivel que interesa a la intención del relato en modo más complejo y menos evidente:

Una vez oí que mi padre, con sus quijotadas, sus arrestos descontrolados de generosidad, sus negocios absurdos, había hecho desgraciada a mi madre. [...] En buenas cuentas, a pesar de su ingenio, de sus cualidades de círculo de amigos o de salón, cualidades sociales cuando mucho, se había revelado como un individuo inútil, incapaz de dar nada sólido a su mujer, a sus hijos o al resto del mundo, un narrador cuyas anécdotas encontraban oídos complacientes en los bares, pero de nada servían frente a desafíos más rigurosos que un círculo de auditores de buena voluntad: el de la pobreza, por ejemplo; el de la caída vertical de una situación que parecía, en virtud de un espejismo alimentado desde la infancia, inexpugnablemente defendida por los mitos de la tribu. [166]

De este párrafo retengamos los términos *inútil* y *narrador*, que en otras ocasiones Jorge Edwards ha asociado a la figura de su predecesor y pariente Joaquín Edwards Bello, autor de *El inútil* (1910), y del cual ha escrito: «aquella vez, en la antesala de la casa de Los Guindos, yo no sabía que [Neruda] era amigo de larga data de Joaquín Edwards Bello, escritor que sí pertenece a mi rama, que tiene un lugar sólido en la literatura chilena de este siglo, y que fue mi verdadero precursor en la tarea, más difícil, en realidad, de lo que yo suponía entonces, de llamarse Edwards en Chile y ser al mismo tiempo, en lugar de banquero o abogado, escritor de ficciones o cronicones» (2).

ODF establece una correspondencia subterránea entre las derrotas del padre y del hijo. Cristina ‘traiciona’ con su matrimonio las promesas de vida solidaria y genuina con su hermano (el incesto ensoñado), pero simbólicamente ‘traiciona’ también a su clan al aliarse con José Raimundo, el personaje

(2) Jorge Edwards, *Adiós, Poeta...* (Barcelona, Tusquets, 1990), 25.

antitético al padre (y antitético al hermano en otra dimensión, la del *inútil* soñador, la del perseguidor de esa autenticidad que el incesto ambiguamente configura).

El cuento parece situar a la madre entre Cristina y el padre. Planificadora de la 'traición', ella promueve con energía, decisión y tozudez el acercamiento entre Cristina y José Raimundo, corroe sabiamente las reservas de su hija, estimula y hace precipitar el matrimonio. Como en ciertos novelones realistas del siglo pasado o en ciertos telenovelones de hoy. También ella 'traiciona' simbólicamente al clan y a la imagen de su marido. Pero aquí el texto introduce una significativa diferencia entre los desarrollos de los personajes madre e hija. Cristina termina por aceptar sin reservas la nueva situación e identificarse con ella plenamente, y así la vemos en el plano *presente* del relato. La madre en cambio, una vez cumplida la faena y logrado el objetivo de sus afanes, entra en crisis (166) y el plano *presente* nos la muestra alcoholizada, en franco derrumbe existencial. El texto no aclara si ello se debe a la pérdida de la hija (148), a la falta de otra tarea con significado en su vida, o a un oscuro sentimiento de culpa.

Vale la pena señalar el comportamiento de dos personajes satélites. Domitila, la criada, de cómplice de la madre en el *pasado* (158) deviene testigo-sostén de su decadencia en el *presente* (169). Verónica reproduce la involución de Cristina. En el plano *pasado*, rechazo inicial de José Raimundo —«un primo mío que es un plomo» (146)—; afinidad con el narrador en la común antipatía —«Esperamos escuchar el motor del automóvil y entonces, Verónica y yo celebramos su partida, Verónica, bulliciosamente, yo, con más discreción por no ser de la casa» (149)—; complicidad aparente y verbal con el narrador acerca de impedir el matrimonio de Cristina —«'Lo que hay es que si no hacemos algo, va a terminar casándose con José Raimundo.' '¿Tú crees?' 'Así me lo temo.' 'Debemos hacer algo, entonces', dijo Verónica, pensativa: 'le voy a hablar.' » (159). Un primer cambio fue advertible durante la cena del compromiso: «Era Verónica, precisamente, por raro que parezca, la que demostraba mayor euforia» (165). En el plano *presente* Verónica, como Cristina (y no como la madre), se identifica *alegremente* con el triunfo de la norma. Ni trazas de la antigua afinidad-complicidad con el narrador, quien acentúa la metamorfosis a través de la pregunta nada nostálgica que Verónica, eufórica con el brindis de pisco puro, dirige a los hermanos: «'¿Se acuerdan de la mona que nos pegamos en el campo?' Tú sonreíste...» (147).

Padre-hijo por un lado, madre-Cristina-Verónica-Charito por otro. La oposición confirma el epígrafe de Michaux: la mujer como conservadora del orden

existente. El cuento agrega: en *alianza* con (y al servicio de) los hombres que encarnan ese orden, como José Raimundo. Y *contra* los demás hombres que no lo encarnan.

CF: el narrador y sus padres

La relación padre-hijo cumple en CF una función más central y declarada que en ODF. Más visible. Pero en el fondo es el desarrollo —más aún: la abierta *tematización*— de la relación padre-hijo que subliminalmente proponía ODF: su mayor visibilidad se debe obviamente al cambio de perspectiva en el narrador, a la diversa intencionalidad del relato.

En ODF la decadencia física y mental del padre era la forma específica de una derrota precursora de (y afín a) la que bajo otra forma vivirá el hijo en el *presente* de ese relato. La información sobre el pasado del padre (166) es adquisición indirecta. En CF aparece en cambio como una serie de experiencias directas del narrador: cuando niño vio a su padre seguir el curso de la guerra civil española, más tarde lo vio en el pleno de sus facultades y energías:

Lo vi parado encima de una alfombra persa de buena calidad, debajo de una lámpara de lágrimas, impartiendo instrucciones a los empleados. Era un director de orquesta, un administrador, un dictador que tenía la conciencia perfectamente tranquila, que no conocía ni de vista los sentimientos de culpa que nos habían agobiado a nosotros. Quiero decir, a mí y a mucha gente de mi tiempo, no a usted, que siempre fue inmune a esas cosas. Una salud mental envidiable, la de él y la suya, ¡una forma de simplicidad higiénica! [117]

Más tarde aún lo vio declinar, asistió a la decadencia senil de su padre, decadencia que habiendo seguido una curva más bien lenta «se había precipitado cuando un ladrón lo asaltó en su propio dormitorio» (117). En este punto el cuento propone un cruce: al padre lo salvó la edad (el ladrón creyó fácil aturdirlo, cuando disparó lo traicionaron los nervios y erró), al hijo lo salvó el hecho de no estar en casa por haber partido hacia la costa «en perfumada, amable, adulterina compañía» (119), pero a página seguida el relato entra en detalles acerca de ciertos encuentros galantes del avisado viudo, en afinidad con las costumbres del hijo.

Notar que en CF la decadencia del padre precipita no por culpa propia —como en cambio *cuentan* del padre en ODF (166)— sino a raíz de un asalto externo. Lo cual supone un tratamiento de comedia para un motivo que en decenios anteriores otros narradores chilenos (por ejemplo José Donoso en una de sus *novelitas burguesas* de 1973) desarrollaron con modulación dramática o trágica: hablo del motivo del asedio (amenaza inquietante y sin forma precisa) a

las mansiones-fortalezas de la clase dominante por parte de oscuras presencias sociales hasta entonces invisibles, periféricas, marginadas bajo control, tenidas a distancia por el poder.

Los zapatos que compra en Madrid y la inminencia del 60º cumpleaños que festejará en Chile desencadenan en el narrador una más bien desenvuelta revisión del propio pasado. Se parte con una alegre confesión de fetichismo: «Tenía, por lo demás, la vaga sospecha de ser un aficionado a los zapatos, los masculinos y los femeninos, aun cuando nunca me había detenido a elaborar una teoría sobre el asunto. Al fin y al cabo, las teorías sobran, y lo que hace falta es un poco de aire fresco. ¡La verde rama del árbol de la vida!, para citar al maestro Goethe.» (113). La operación narrada comienza entonces con la negación de una neta frontera entre alta y baja cultura.

La madre en CF es inexistente. Aparece mencionada sólo en el último párrafo del cuento en relación a las manos de la hermana «que ahora se parecen a las manos de mi madre en sus años finales» (128). Lo cual confirma el ligamen estructural de este cuento con ODF, donde la función clave de la madre —y para la cual el padre resultaba improponible debido al diseño ‘ideológico’ del cuento— era la de empujar a su hija hacia el matrimonio con José Raimundo.

La figura de la madre, en cambio, es innecesaria en CF donde *ella* —la hermana— basta y sobra para conservar ‘el orden de las familias’ y para apuntalar el ingreso/retorno del hermano a ese orden, proceso que por lo demás se mueve con motor propio. La madre crepuscular y alcoholizada de ODF reaparece en CF bajo las trazas de la *amiga* que viene a visitar al padre del narrador, una señora madura «que tenía el pelo blanco y una expresión severa, casi solemne, parecida de algún modo a la de usted [...]. Era verdad que bebería un pisco sauer detrás de otro, con la mayor naturalidad, sin el menor aspaviento, y que sus ojos, a medida que cayera la tarde, se volverían acuosos, levemente rojizos, pero no se le movería un pelo, no perdería ni por un segundo su rigidez de medallón antiguo, al menos mientras estuviera en presencia de terceras personas.» (120). Este retrato en movimiento resulta asociable a esa alusión a «el aliento inconfundible y los ojos brillosos, extraviados» de la madre en ODF (166; ver también 169-170). La conexión así establecida entre la *amiga* de CF y la madre de ODF parece sugerir la imagen de un destino característico para las mujeres de la clase dominante, que quizás no excluiría a la hermana (por aquello de: la *amiga* parecida a *usted*).

ODF: la ideología del texto

La estructura narrativa de ODF acentúa —al parecer en modo delibera-

damente simplificador, casi maniqueo— el epígrafe de Michaux. Una línea de frontera atraviesa el estatuto de los personajes separando a *mujeres* inauténticas o alienadas (Cristina, Verónica, la madre, tía Charito, Domitila) de *hombres* más auténticos o tendencialmente sinceros pero en definitiva víctimas (el narrador-protagonista, el padre, incluso José Raimundo en cuanto pieza, pasiva, del juego que conduce la madre).

Los personajes femeninos, como se ve, no se diferencian entre sí por factores de clase o de condición económico-social sino por factores temporales de estabilidad o mutación. Tía Charito y Domitila denotan fijeza, no cambian. Cristina y Verónica evolucionan gradualmente desde el inconformismo a la defensa del orden, mientras la madre se mueve desde el conformismo activo hacia la insatisfacción, desde la fortaleza de la norma hacia el pantano del alcoholismo (¿una impotente cuanto tardía rebelión?). De los tres personajes masculinos del cuento dos se sitúan en el campo de la anomalía, de la diversidad inconformista, si bien con diferencias de grado y contenidos. El tercero, José Raimundo, encarna la estabilidad del orden como tía Charito, pero con la ventaja de encarnar también —dentro del relato— al máximo beneficiario del sistema (con Cristina, por mediación suya).

Desde esta perspectiva la narración aparece construida sobre uno de los modelos caracterizantes de la modernidad del siglo XX: «the existential model of *authenticity* and *inauthenticity* whose heroic or tragic thematics are closely related to that other great opposition between *alienation* and *disalienation*» (3). Pero esta perspectiva se inscribe en otra superior, dentro de la cual la misoginia del autor —que asigna a las mujeres los roles negativos— viene absorbida por una visión más amplia de carácter histórico y político. Tanto los hombres vencidos o perdedores como las mujeres verdugos o implacables son en última instancia *víctimas* del sistema encarnado por José Raimundo, el verdadero triunfador a cuyo servicio ‘trabajan’, alienadas, las mujeres.

De ahí que los roles negativos de Cristina, Verónica y la madre aparecen implícitamente recuperados por el narrador en cuanto encarnaciones de la *temática trágica* de la inautenticidad y de sus efectos devastantes (sobre ellas mismas y sobre sus hombres-víctimas, entre los cuales el narrador asume específicamente la *temática heroica* de la autenticidad). [Recordar el título del volumen: *Las Máscaras*.]

(3) Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, Duke University Press, 1991), 12. El ensayo que da título al volumen fue publicado originalmente por *New Left Review* n. 146 (July-August 1984), 59-92, y en traducción castellana por *Casa de las Américas* n. 155-156, La Habana (marzo-junio 1986), 141-173.

El rol negativo de José Raimundo, en cambio, no es recuperable porque, a diferencia de lo que sucede con las mujeres mencionadas, el desafecto (es decir, el arbitrio intencional) del narrador le niega en el texto cualquiera posibilidad de inscripción en la *temática trágica* de la alienación. Porque José Raimundo configura precisamente el sistema alienante, el enemigo histórico por derrotar. El ingreso de Cristina en el orden de las familias es la representación del triunfo sólo aparente de José Raimundo. La axiología que el texto implícitamente auspicia (esa que Cristina primero aceptaba y que después terminará por negar con su matrimonio) persiste a escala utópica como horizonte histórico por conquistar. A este nivel de elaboración el relato aparece gobernado por otro modelo, también característicamente moderno según Jameson: el modelo que contrapone *esencia* a *apariciencia*.

CF: la ideología del texto

De entrada CF —casi veinte años después de ODF— parece aceptar todavía un tercer modelo de representación entre los que definieron la modernidad durante la primera mitad del siglo XX. Me refiero a la oposición freudiana *lo latente / lo manifiesto*, formulable también como *represión / excavación*. Sea a través del reconocimiento de la causa profunda de su aversión inicial a los zapatos que el vendedor le ofrece («son los zapatos que usaba mi padre»), sea a través de la aceptación desenvuelta de un modesto grado de fetichismo respecto a los zapatos en general, el narrador parece retomar la temática moderna de la conquista de la propia autenticidad (o de la victoria sobre la propia alienación).

Sólo que tal (re)conquista viene narrada en clave posmoderna, vale decir con presupuestos muy diversos de los que fundaron la elaboración de ODF. La diferencia reside, para comenzar, en la desaparición de cualquier horizonte histórico o proyecto de progreso humano (por utópico que fuese) capaz de sustentar o al menos de sugerir y estimular un proyecto de desarrollo personal. En términos de la última modernidad (entendida como la dominante histórico-cultural de los primeros dos tercios del siglo XX), la conquista o recuperación de la propia autenticidad implicaba —en cuanto desalienación— la potencial reinserción de un individuo en la común y secular batalla de los seres humanos por una sociedad racional, justa, fraterna: *la ciudad futura*, el horizonte del progreso. Batalla mítica que la última modernidad consideró como el impulso *natural* —y basilar— de la especie *histórica*, tendiente al restablecimiento de su condición originaria (desvirtuada en el tiempo por una historia alienante).

En ODF la autenticidad del narrador —establecida por la axiología *moderna* del texto— no había sufrido deterioro y por ello funcionaba como

parámetro de referencia. De ahí que el estatuto de cada uno de los personajes del cuento se definía respecto a un implícito —si bien vago proyecto progresista— que el narrador compartía— para el conjunto de la sociedad. En función de tal proyecto José Raimundo encarnaba el disvalor absoluto: lo reaccionario. En función de tal proyecto Cristina configuraba la alienación.

Desde una óptica *moderna* CF propondría por lo tanto una *desalienación al revés*. Lo cual significa que para CF —cuento escrito en cambio desde una óptica *posmoderna*— la alienación no la habría vivido la hermana sino el narrador mismo, cuya desalienación consistiría en liberarse de los límites que la ideología *moderna* —la dominante ‘visión progresista’ del mundo— por decenios le habría impuesto. Lo cual significa además que el moderno modelo freudiano *lo latente / lo manifiesto* funciona dentro de CF en clave antimoderna: el desbloqueo de la *represión* de los zapatos del padre determina la particular *excavación* que el texto describe:

... y pensé en el tiempo, en las décadas que había necesitado para superar la aversión a esos zapatos, cuyo brillo de color burdeos oscuro, cuyos agujeros dispuestos en formas circulares, cuya punta gruesa y redondeada, no me cansaba ahora de contemplar con deleite.

Pensé en esa cantidad de tiempo con horror, puesto que el veto no sólo se había extendido a un estilo de calzado, sino que había abarcado, sin duda, toda una porción del universo, ¿una porción que usted había optado por ignorar? Me habían colocado frente a un gran espacio, un territorio variado, lleno de sorpresas, de promesas, de rincones delicados, y yo me había inventado unos límites, me había encerrado en una cárcel imaginaria. [121-122]

Los resultados de la *excavación* son también antimodernos en cuanto no abren al sujeto un camino hacia adelante (la modernidad cultivó el mito del futuro por construir, individual y social) sino la regresión hacia la final «docilidad de guagua» (128). Obviamente esta *regresión posmoderna* es aquí la forma que asume la *desalienación*. En el código de la modernidad la representación positiva del sujeto (incluyendo al *héroe degradado* de la última modernidad) suponía siempre un horizonte por alcanzar, una ruta, con obstáculos por superar, hacia el territorio de lo deseable (de ahí, por ejemplo, el reiterado tema moderno de la *iniciación*, como la de Nick en los cuentos de Hemingway). En el anticódigo posmoderno no hay una meta, no hay tiempo histórico sino sólo tiempo biológico: «Fue el peor de los comienzos de *una década de mi edad*, como quizás correspondía» (127). No es la existencia que avanza hacia su realización: es sólo la edad que recomienza cada vez.

CF y el Muro de Berlín

La filiación posmoderna de CF, así entendida, explica inicialmente la ya citada alusión del *pórtico*: «En una relectura he descubierto que el cambio de actitud del narrador deriva de algún modo de la caída del Muro de Berlín. Ya no quiere celebrar su cumpleaños en compañía de intelectuales de izquierda. Quiere poca gente, y mujeres bien vestidas.» (111). Alusión que vuelve en el texto del relato: «Usted [...] me hablaba de los preparativos de mi cumpleaños, y yo [...] le indicaba: poca gente, nada de chimuchina, comida y trago de calidad, mujeres elegantes, buena música. No quería nada que me fuera contra el pelo, nada que contradijera mis deseos más íntimos, que no eran, después de todo, tan extravagantes. Al fin y al cabo, el Muro de Berlín se había derrumbado en forma estrepitosa. ¿Tenía que seguir invitando a mujeres desgreñadas, feministas, pasadas a tabaco, a intelectuales vestidos de mezclilla y de zapatillas de tenis?» (123).

Algunos de los *fantasmas de carne y hueso* que dan título al volumen son los fantasmas (figuras, imágenes, tipos) de una de las líneas caracterizantes de la modernidad del siglo XX, tendencialmente democrática y de izquierdas, que se derrumbó junto con el muro de Berlín en 1989. Son Bijou y Huelquiñur en el cuento de apertura, o la tosca criada del magnífico relato sucesivo “El pie de Irene”. En CF son figuras marginales que se atraviesan en el camino del narrador-protagonista hacia su *desalienación*, como ese viejo visto desde el automóvil de la hermana durante el viaje desde el aeropuerto a la ciudad: «En el centro de la Alameda, un hombre viejo, enjuto, chaleco brillante, sombrero raído, zapatos rotos, tiraba de un carro de dos ruedas altas, cargado hasta reventar de objetos indescriptibles, mantas viejas, colchones inmundos, un velador, un espejo de cuerpo entero atravesado por una trizadura oblicua, una bacinica mellada. / ‘Todavía existen estas cosas’, dije, y usted, esta vez, entendió, pero cambió de tema... » (124).

O bien cuando el narrador-protagonista pregunta a su hermana por el destino de los zapatos del padre y cuando *ella* responde que algunos fueron reparados entre los criados y otros fueron a parar al Hogar de Cristo, entonces: «Yo recordé modelos de dos colores, dignos de un museo de la vestimenta, o de la extravagancia, y en seguida, no sé por qué, por esos caprichos de la memoria, la más caprichosa e imprevisible de nuestras facultades, recordé ojotas que se hundían en un barro espeso, allá por el sur, mientras se escuchaba el chasquido de una pala.» (125).

La figura autorial se defiende por anticipado, en el *pórtico*, de eventuales «conclusiones políticas negativas para el narrador y para el autor» a que podría

llegar «el crítico mal intencionado y sectario». Y con razón. El narrador no se propone, por ejemplo y por supuesto, reivindicar la ideología fascistoide del padre sino su propio afecto hacia él, reprimido o sofocado por motivos (o con pretextos) ‘ideológicos’. Su argumentación es clara: «El narrador tiene derecho a recuperar determinadas aficiones estéticas e indumentarias de su familia sin necesidad de adoptar la ideología» (111).

De este modo el autor mismo confirma indirectamente que las categorías histórico-culturales *moderno / posmoderno* —usadas en el sentido aquí propuesto, es decir como base de una periodización también histórico-literaria— son las que mejor dan cuenta de las diferentes características de estos dos cuentos y de las fases que ellos representan en el itinerario creador de Jorge Edwards.